

Um sonho machadiano

PEDRO MEIRA MONTEIRO

Eternity is in love with the productions of time.
(William Blake. *The marriage of Heaven and Hell*)

SÃO BASTANTE conhecidas as belíssimas palavras de Pascal, escritas na noite de 23 de novembro do ano da Graça de 1654. A tortura das letras, a escrita extática daquele documento, revelam o arrebatamento do autor. O *raptus*, sinal da experiência mística, anula as distâncias entre céu e terra, parecendo decretar a cessação do tempo, quando o eterno é o *hic et nunc* do mundo. *Eternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre...* O *Mémorial*, escrito naquela noite, encerraria, segundo a cronologia de sua vida, o “período mundano” de Pascal (1).

Num outro *Memorial*, bem diverso daquele, de outro tempo e lugar, Machado de Assis parece também subtrair-se ao tempo, ou, quando menos, roubar ao século o narrador de sua história. Experiência mundana, sem dúvida – e já anunciada na prosa póstuma de Brás Cubas –, a história do conselheiro Aires, nos estertores do Império brasileiro, é toda ela uma ligeira suspensão do mundo, como se fora possível, ainda que por um breve instante, pará-lo e observá-lo, sem sequer comover-se. A sensação não será de arrebatamento místico, antes de recolhimento e quase descrença em relação ao mundo, que fica noutro lugar, noutro tempo que o do narrador:

“... Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa – mas tardo, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro” (2).

Esta suspensão do mundo, dê-se no recanto sombrio e meio acolhedor em que se esconde Aires, ou no arroubo místico de Pascal, sugere a vontade de transcender o tempo, ou o mundo do século – *Oubli du monde et de tout, hormis Dieu*, na fórmula pascalina (3). Já em Machado de Assis, é a música que parece permitir, aqui e ali, que nos apartemos também do mundo, que nos esqueçamos finalmente dele. Além da conhecida passagem de *Esau e Jacó*, quando Flora vai ao piano, Fidélia, no *Memorial de Aires*, alegra-se com uma carta e vai tocar o instrumento; momento em que as notas vão longe, talvez ao lugar distante onde está o noivo:

“... Vendo que esta gostava da conversa, não lhe pedi música; ela é que foi de si mesma tocar piano, um trecho não sei de que autor, que se Tristão não ouviu em Petrópolis não foi por falta de expressão da pianista. A eternidade é mais longe, e ela já lá mandou outros pedaços da alma; vantagem grande da música, que fala a mortos e a ausentes” (4).

Engraçado que a eternidade possa nos convidar, também na aventura crítica, a soltar as rédeas à cronologia, cometendo um pequeno deslize, anacronismo entretanto interessante. Como no delírio de Brás, embora com olhar menos enfiado, deixemos andarem os séculos, em sentido inverso, e veremos que este poder da música, que vai longe, ou longe nos leva, é tema que muito interessou à alma pia de santo Agostinho.

Não será de todo descabida a lembrança. Afinal, a propriedade de nos pôr longe do mundo, atribuída à harmonia dos sons, esteve também a intrigar o futuro bispo de Hipona, ainda profano e maniqueu, quando escreveu os cinco primeiros livros *Da música* (5). Neles, buscam-se o ritmo e a harmonia das vibrações sensíveis, para descobrir-se, já no sexto e posterior livro, que cabe à alma, soberanamente, ocupar-se das afeições que tocam o corpo, isto é, que tocam os ouvidos, sempre que se tratar de sons.

Da intrincada disputa entre alma e corpo nasce o sentimento profundo e amargurante do abandono definitivo de uma primeira e sempre recordada harmonia, a guardar-se mais e mais distante, sempre “mais longe” do que possam os ouvidos alcançar. Antes da história dos homens, que a tudo consome, a alma vivificava e governava o corpo, com superior desenvoltura. A Queda, porém, marca uma cisão, tornando a harmonia original irremediavelmente perdida (6).

É sabido que santo Agostinho vai beber suas teses em águas muito antigas e profundas: Platão, apresentando-se em Plotino, e os matemáticos pitagóricos. Mas por que arriscaríamos tal recuo, se apenas soou-nos aos ouvidos um bem afinado piano de salão tropical, cujos sons talvez mal abafassem os frívolos comentários da sociedade fluminense, tantos séculos depois de Platão e Pitágoras? A pergunta, talvez graciosa, cumpre função nobre, no corpo deste ensaio. Afinal, como veremos, Machado não andava assim tão distante de toda essa gente, e talvez a correnteza subterrânea daquela ancestral sabedoria estremecesse sob sua pena, ainda que seus motivos e sua motivação possam ancorar-se, tão claramente, à superfície dos fatos, isto é, ao seu tempo.

* * *

Não se trata de reputar Machado de Assis um idealista, claro está, mas apenas reter esta idéia de que a harmonia perfeita é coisa de anjos, nas esferas celestes que estão além deste mundo. Ou talvez, se dermos ouvidos às sublimes cantigas com que se epigrafa o *Memorial*, tratar-se-á de um eterno além, de um lugar outro que somente logra alcançar a poesia:

“Em Lixboa, sobre lo mar,
Marcas novas mandey lavrar...”

Cantiga de Joham Zorro.

“Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig’a preyto talhado,
Alá vou, madre.”

Cantiga d’el-rei Dom Denis.

A música se guarda nos versos, nas cantigas plangentes de uma língua ainda indecisa, ou nas notas da sublime e inefável Fidélia. Santo Agostinho, perceba-se, não proscree as sensações e as vibrações mundanas, embora relembre, com vigor, a supremacia perdida da alma, outrora senhora das afeições corpóreas. O corpo é eterno servidor; a alma, uma imperadora cujo cetro desperta a cobiça dos homens, por demais encantados com as delícias do mundo.

Interessante que os livros *Da música* se dividam entre um antes e um depois. Cinco livros profanos, escritos na juventude, e um derradeiro tomo a buscar o primado da razão e a harmonia absoluta. Há quem simplesmente não compreenda o esforço agostiniano, e atribua à sua suposta incultura musical a redação dos livros. Assim, pareceria um contra-senso traduzir a *musica* do título por “música”. Agostinho não teria feito mais que desenvolver uma ciência da acústica, buscando, na rítmica e na harmônica, uma teoria dos intervalos e dos movimentos (7).

É claro que o faz.

Não é menos claro, porém, que a passagem às alturas da perfeita harmonia (*a corporeis ad incorporea*) depende de uma relação racional guardada no seio dos sons, na vibração que permanece, obedecendo às claras divisões do tempo, às *proporções*, finalmente. Mas as proporções matemáticas são, já, obra da razão. Os números são infinitos, enquanto não são enunciados: há que os enunciar, ordenando-os em busca da harmonia, do ritmo e do movimento adequados. Eis a radicalidade numérica, lógica, da obra. O discípulo, obedecendo à disciplina dialética, pergunta-se, atônito, ainda no primeiro livro: “*mais quelle est la loi qui ramène cet infini à une mesure fixe et qui lui impose un ordre, je suis avide de le savoir*” (8).

A pergunta expressa, porventura, todo o esforço “filosófico” pela busca de uma harmonia que se encontra a partir dos sons, mas além e a despeito deles... O histrião desconhece verdadeiramente a *musica*, não apenas porque lhe interessam tão-somente a glória e as vantagens materiais trazidas pela profissão, como porque se torna inacessível, a gente tão baixa e vil, a verdadeira ciência que subjaz aos movimentos sonoros, isto é, a arte de medi-los. Medindo-os, afinal, e dividindo-os em suas pulsações e ritmo, acercamo-nos das amáveis proporções a que os gregos chamavam analogia (9).

Mas as sublimes proporções deste analógico canto, onde buscá-las? Não nos próprios sons, decerto, desde que, no registro agostiniano, o sensível deste mundo, desassistido do exercício atormentado do espírito, é uma vilania inominável. Mas que música será essa, capaz de elevar a alma, carregando-a por sobre as montanhas para falar a ausentes e mortos? Música, sugere o conselheiro, que vai lá longe, num tempo infundável em que a alma se esvai, como os sons que morrem e vão não se sabe para onde. Vibrações que avançam, avançam, avançam, para perder-se no infinito, tornando-se, finalmente, silêncio.

* * *

A silentio. Da ausência completa de vibrações, virá, como por milagre, o sentido. O sentido esconde-se, ou revela-se, nas exatas analogias que presidem o canto. Há um momento, enfim, em que a música significa, conquanto não nos reste uma única vibração. Momento em que restaram apenas as relações entre os números, quando a música pode ser apenas imagem – do universo, ou da alma (10). Pura idealidade.

Ouçamos, entretanto, o testemunho do mesmo fictício Aires, na já lembrada passagem de *Esau e Jacó*, num capítulo intitulado “Ao piano”:

“Flora não era avessa à piedade, nem à esperança, como sabeis; mas não ia com a agitação dos pais, e meteu-se com o seu piano e as suas músicas. Escolheu não sei que sonata. Tanto bastou para lhe tirar o presente. A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura. Quando parava, sucedia-lhe ouvir alguma frase solta do pai ou da mãe: ‘...Mas como foi que...?’ – ‘Tudo às escondidas...’ – ‘Há sangue?’ Às vezes um deles fazia algum gesto, e ela não via o gesto. O pai, com a alma trôpega, falava muito e incoerente. A mãe trazia outro vigor. Já lhe sucedia calar por instantes, como se pensasse, ao contrário do marido que, em se calando, coçava a cabeça, apertava as mãos ou suspirava, quando não ameaçava o tecto com o punho.”

– *Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá*, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões.

Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente. Não havia governo definitivo. A alma da moça ia com esse primeiro albor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, – como queiras, – em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas. Quando muito, ia haver um governo provisório. Flora não entendia de formas nem de nomes. A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trazer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...*” (11).

O presente, como instante que é, dissolve-se num ideal enlevar-se, derramando-se a alma da moça pela linha do tempo, para anulá-lo, ao fim. Mas não se compreenderá Machado de Assis apenas com o enlevamento, ou o sublime das sensações.

Flora e Fidélia, criaturas de exceção, alcançam esse trânsito com a “eternidade [que] é mais longe”, mas os ruídos, aqui neste caso, não parecem casuais ou desimportantes. À melodia, capaz de roubar a alma da moça ao salão, contrapõem-se umas frases soltas, e há que lhes prestar atenção: “... Mas como foi que...?”, “Tudo às escondidas...”, “Há sangue?”

Lá fora, no avesso do recanto floral, a máquina do mundo funciona, e não há entendê-la apenas com as notas musicais. A bem dizer, o leitor do matreiro Aires – aqui escrevendo sob a forma narrativa – é convidado a recompor o quadro de suas personagens precisamente no contraste entre o enlevo, quando a música tende à “idealidade pura”, e os ruídos, onde se esconde parte do segredo da história. Diante da cena, há que se deixar enlevar – este é o convite das notas – e prestar atenção àquelas expressões meio fora do lugar.

Estamos diante da República que se anuncia no horizonte e do Império que fenece; assim, as três perguntas, “frases soltas”, ganham especial dimensão se analisadas com cuidado. A surpresa não se esconde (“... Mas como foi que...?”), podendo também sugerir certo desconcerto diante de uma mudança que, sabemos pela narrativa, poderia talvez resumir-se à troca das tabuletas... A ponto de que tudo se tivesse feito, quem sabe, “às escondidas...” E a pergunta – “Há sangue?” – revela, talvez mais que a face pretensamente incruenta de nossa história institucional, o pasmo das personagens diante de uma mudança que prescinde deste elemento vital nas revoluções, capaz de torná-las terríveis e sublimes, a um só tempo.

“Flora não entendia de formas nem de nomes”. Regresso, progresso, república, império, liberais, conservadores, luzias, saquaremas... Várias são as

maneiras de aduzir o vazio dos nomes, mas talvez nenhuma seria mais tocante que a montagem de um quadro em que a vanidade das paixões, expressas no tempo dos homens, se revele pelo seu contrário, que é o infindo e elevado da experiência de Flora e Fidélia ao piano.

O silêncio significante será, então, o momento de descolamento (tira-se-nos o presente), que pode, paradoxalmente, trazer para mais perto do leitor o bulício do mundo, o qual, pelo efeito do contraste, se tornou mais audível que nunca (12). Mas é desta tensão, ou desta sensação de uma ordem eterna e única, que pode nascer o sentido duplo do mundo que se deixa e da música que deixa o mundo. Por que insistir no silêncio, finalmente?

A silentio. Agostinho, na visão de Borges, perturbava-se diante do singular espetáculo de mestre Ambrósio a ler em silêncio (13). Inaugurava-se, neste crepúsculo da “cultura antiga”, uma leitura intimista, que buscaria agora a prosódia interior, ou aquilo que apenas uma percepção internalizada (*interno oculo, auris interior...*) seria capaz de perceber e receber.

Música sem som. Este é o limite que permite atingir, como numa pletora mística (“*Joie, joie, joie, pleurs de joie*”), a harmonia perdida – aquela mesma que “um dia [se] ganhará”, novamente. Agostinho, confessando-se, falava com Deus:

“Or qu’est-ce que j’aime lorsque je vous aime? Ce n’est ni tout ce que les lieux enferment de beau, ni tout ce que les temps nous présentent d’agréable. Ce n’est ni cet éclat de la lumière qui donne tant de plaisir à nos yeux, ni la douce harmonie de la musique, ni l’odeur des fleurs et des parfums, ni la manne, ni le miel, ni tout ce qui peut plaire dans les voluptés de la chair. Ce n’est rien de tout cela que j’aime, quand j’aime mon Dieu, et j’aime néanmoins une lumière, une harmonie, une odeur, une viande délicieuse, et une volupté quand j’aime mon Dieu. Mais cette lumière, cette harmonie, cette odeur, cette viande, et cette volupté ne se trouvent que dans le fond de mon cœur, dans cette partie de moi-même qui est toute intérieur et toute invisible, où mon âme voit briller au-dessus d’elle une lumière que le lieu ne renferme point, où elle entend une harmonie que le temps ne mesure point, où elle sent une odeur que le vent ne dissipe point, où elle goûte une viande qui en nourrissant ne diminue point, et enfin où elle s’unit à un objet infiniment aimable dont la jouissance ne dégoûte point. Voilà ce que j’aime quand j’aime mon Dieu” (14).

Um canto que o tempo não arrebatava não será audível senão por essa complexa combinação de percepções que transcenderam já o sensível, operando num meio etéreo, isto é, num lugar que não é lugar. Mas não se trata do vazio, desde que a poética agostiniana se ancora, justamente, na ausculta misteriosa de um *homo interior*, capaz de revelar-se, no amor divino, por meio deste canto sem vozes que, convenhamos, o dedilhado despretensioso de Flora ou Fidélia

parece anunciar. As personagens de Aires/Machado encontram-se, no arrebatamento sereno dos que estão ao piano, diante deste “céu aberto”, acolhedor e harmônico seio de Abraão. Momento em que a significação prescinde já do sensível, quando as vibrações parecem ter atingido aquele limite em que se tornam silêncio, inencontráveis já, capazes de confundir-se, enfim, com as exatas harmonias da Idéia. “Idealidade pura”, no dizer do narrador.

Transcender o sensível é furtar-se ao tempo: recurso encontradiço na prosa machadiana, embora, nela, o acolhimento reconfortante do seio divino, neste momento de gloriosa “estabilidade”, pareça definitivamente impossível, ou antes, pareça revelar-se muito fugazmente, como num lampejo, aqui e ali; como nestes dois momentos, em que Flora e Fidélia vão ao piano. Já em santo Agostinho, o trânsito com o mundo será o tormento inelutável do espírito, conquanto um horizonte de bem-aventurança se deixe também lóbrigar na experiência da prece silenciosa, ou da música sem sons. A diferença, se existe, é de tom. Machado opera com os ruídos, e, em sua prosa, a metafísica destas inefáveis harmonias parece funcionar justamente para revelar o que não é harmonia, o que é ruído baixo e inescapável (“vai vassouras!”) do mundo. Como se Aires, brincando perigosamente com o eterno, nas raias do século, quisesse fixar, precisamente, o quadro do tempo. Como se, ameaçando partir deste mundo, ouvindo as melodias silenciosas do além, ele se tornasse um auditor especial, capaz de, fugindo ao tempo, auscultá-lo como ninguém.

* * *

Paciência, leitor amigo... O tempo, repondo irrespondíveis questões, nos faz ainda presas de santo Agostinho e dos velhos “filósofos”.

A fenomenal voz humana, buscando a significação, tende a calar-se (15). Antes porém da revelação final do sentido, dá-se o jogo dos sons, das expressões, e elas se hipostasiam no tempo, fugazes. Precipitam-se, para desfazer-se quase instantaneamente. A fugacidade do som emitido é tamanha, que santo Agostinho duvida, até, que estes sons *sejam*, por não serem mais que fuga e passagem (16).

Além (ou aquém) das aporias, encontra-se o problema do tempo: a fugacidade expressa o momento, o instante. *Inter praeteritos et futuros*, o presente não possui nenhuma extensão; contudo, somos capazes de “medir” o tempo, o que aliás permitiu ao jovem Agostinho estudar as modulações da música. É o *movimento* do universo, então, que parece conter as chaves para a mensuração do tempo, que nada mais é que uma espécie de “distensão” (Conf., XI, XXIII, 30). Distensão da alma, somente ela capaz de abrigar a memória, compreendendo o desfilar dos tempos. Um delírio, se quiséssemos manter-nos no plano machadiano...

No confessional de santo Agostinho, porém, o espírito, alerta, vive, no presente que *não é*, a espera do futuro e a duração do passado, que é memória (17).

Modo de paradoxal presentificação, quando então o tempo se torna menos incontrolável, isto é, quando os próprios movimentos dos corpos se deixam substituir pelo movimento da alma, que a tudo abrange, como a de Flora.

Esse desprendimento do “tempo”, onde se mede o movimento das coisas e da sociedade, pode ser a afirmação de fé no poder do espírito, em tudo superior ao mundo e a seus movimentos. No caso de Machado de Assis, diferentemente, o desprendimento é a artimanha narrativa que permite, ao espírito do escritor, deslocar-se, ágil e graciosamente, pela linha temporal. Estratégia radicalmente *permissiva*, que a crítica tratou de relacionar, com detalhe e riqueza, à complexidade intertextual dos dois últimos romances machadianos (18).

A *permissividade* deste narrador pode ir sempre além. Livre das amarras do século, ele é capaz de desfêchar um olhar agudo, quando o presente é o único existente, ferindo indelevelmente as vistas e os ouvidos do observador. Note-se, entretanto, que estamos ainda naquele jogo de contrastes, quando a simulação do eterno permite compreender e sentir a vanidade da história humana, que é a vanidade do próprio ser no tempo. Mas, aqui, devem-se alterar bruscamente os registros, porque a dúvida de santo Agostinho sobre este tempo presente, que nada é, substitui-se pela certeza angustiante de que o presente existe e de que o tempo nos espreita, como causa suficiente da destruição do mundo e dos homens (19). Estamos diante dos limites do tempo, ou do instante como limite, mas, também, do instante como signo da vanidade.

Eis que nos lançamos, das alturas da metafísica, para a observação cética da física das paixões dos homens, que se movem no instante da história. Trata-se de outro plano, que Machado, entretanto, labora com maestria. Acompanhem-lo brevemente, se possível.

* * *

O “grande lascivo”. Assim referia-se Augusto Meyer a Machado de Assis. A chave, recorde-se, está no moralismo de La Rochefoucauld e de La Bruyère, inclementes observadores da natureza humana (20).

Contudo, não se trata, aqui, de retornar ao *grand siècle* e a este claro-escuro dos retratos clássicos, capazes de atravessar a máscara do homem que freqüenta os salões, jogando com as perspectivas, para compor a imagem quase deliquesciente das virtudes humanas. Outro é o lugar desta discussão.

Aqui, trata-se apenas de observar, ligeiramente, o deslocamento de um olhar agudo, que se abriga, ao que tudo indica, nas franjas (lugar-limite) do tempo, isto é, nas raías do eterno. Acompanhar o olhar de Machado/Aires, se não nos enganam estas intuições, convida o leitor a entregar-se a um jogo bem pascalino, deixando a alma oscilar entre os extremos do instante e do eterno. *Eternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre.*

Os sonhos, tecidos por uma poética *sui generis*, podem facultar aquele efeito de contraste e esta sensação de baralhamento dos tempos, jogando com registros tão vários quanto o enlevamento de uma paixão ideal, que nos faz abandonar o presente, e o barulho da rua, que nos desperta para ele:

- “Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido mordida pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não. Achei-a na sala com o seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.
- Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?
- Nem uma cousa nem outra.
- Não zombe, conselheiro.
- Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?
- Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: ‘Vai... vassouras! vai espanadores!’

Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. Os pregões foram andando, enquanto o meu José pedia desculpa de haver entrado, mas eram nove horas passadas, perto de dez. Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais...” (21).

Embora a descoberta do sonho se dê apenas ao fim deste fragmento, o tom onírico já se anunciara em seu início, com a estranhamente indiscreta – e portanto excitante – visita matinal da viúva, num à vontade que se torna inexplicável, se tentarmos recompor o quadro das relações e da etiqueta que regem as posturas e a fala dos homens de então. Um complexo universo social, repleto de regras e contra-regras tácitas, dá o tom a este devaneio, que termina, aliás, na face servil do valete. O enlevamento do sonho – este *raptus* noturno da alma – se quebra com o estribilho engraçado dos pregões (“vai... vassouras!”), capaz de divertir o leitor. Mas a aparência faceta da cena encobre a agudeza do olhar com que também nós, leitores/auditores/espectadores, penetramos aquela ambiência narrativa, montada no contraste brutal das desigualdades sociais (outro secular tema, mas tão profundamente pascalino...). O aguilhão do trabalho, lembre-se, é um elemento importantíssimo na prosa machadiana, ferindo tão

mais fundo quanto se faça discreto, temperado pelo humor ou pela poética onírica em questão. No mesmo *Memorial*, o moralismo de Aires se expressara, já, numa pequena e preciosa observação: “Não é que a poesia seja necessária aos costumes, mas pode dar-lhes graça” (22).

Que se compreenda o sentido deste “moralismo” gracioso, que é o dos *moralistes* La Rochefoucauld e Pascal, ambos tão diversos, mas tão profundamente agostinianos: o primeiro, no quadro sombrio debuxado por suas máximas, e na crença, arraigada entre jansenistas, quanto à falsidade das virtudes humanas e ao império do amor-próprio, neste mundo decaído; o segundo, no efeito de claro-escuro que desmascara o verbo mundano, revelando-lhe a precariedade, para jogar-nos, humanos, num balanço de esperança e desesperança, a um só tempo mortal e vivificante.

O olhar é o de um moralista, de fato. Olhar capaz de penetrar e analisar as paixões agindo nos corpos, mas incapaz de atravessar, incólume, a dura realidade do trabalho. Rasgamos, com Aires, o corpo diáfano da deliciosa viúva (num movimento de uma sensualidade arrebatadora, leia-se novamente), mas nossos olhos estacam no rosto sem adjetivos do criado, “meu” criado, única pessoa realmente *existente* naquela alcova. A dureza desta cena se disfarça, porém, sob a graça pueril do sonho, finalmente descoberto. Tudo então volta ao normal: o criado se desculpa, servil e próximo (“meu José”), e o aguilhão é esquecido, cedendo espaço aos hábitos preguiçosos e aristocráticos do diplomata aposentado: abluções, café, jornais... O aguilhão foi esquecido, engolido pela cena. Mas não se pode dizer que a ferida, aberta por ele, se deixasse pensar instantaneamente. Só um milagre o faria.

* * *

Parece justificar-se, a pouco e pouco, o trabalhoso recurso a tão diversos autores. Santo Agostinho nos ensinou a escutar o silêncio sobre o qual repousa a harmonia de Flora e Fidélia ao piano. Sem ela, o ruído do mundo – forma figurada a significar a história concreta dos homens – tornar-se-ia, talvez, menos perceptível, ou menos audível. É claro: no cimo da montanha, o bulício da cidade pode ser ouvido com certo desdém, mas com alguma fascinação.

O desdém completo só é possível naqueles que já se distanciaram demasiado do mundo, desenlaçando-se do sensível, alcançando o plano fulgurante das idéias, suspendendo-se os juízos morais. Neste plano, que é o limite do pensamento, tudo se torna compreensível: “*Par l’espace l’univers me comprend et m’engloutit comme un point, par la pensée je le comprends*” (23). Tudo se *compreende* nesta análise privilegiada, que é o exercício *moralista* por excelência.

A vanidade do mundo e das paixões humanas, afinal, só pode ser completamente compreendida por alguém que se distanciou do mesmo mundo e de sua

vanidade, nesta ascese singular, espécie de recolhimento exemplarmente simulado por Machado de Assis, que age por meio de seu fino e desinteressado conselheiro Aires. A afetação deste desinteresse deve, porém, ocultar-se, para que a figura naturalmente eclipsada do memorialista se torne verossímil. Assim, sua paixão difusa pela fiel viúva cede a uma apreciação friamente estética, signo de um interesse contido, quase desinteressado, se é permitido o oxímoro:

“Ora bem, a viúva Noronha mandou uma carta a D. Carmo, documento psicológico, verdadeira página da alma. Como eles tiveram a bondade de mostrar-ma, dispus-me a achá-la interessante, antes mesmo de a ler, mas a leitura dispensou a intenção; achei-a interessante deveras, disse-o, reli alguns trechos. (...) Vou reconhecendo que esta moça vale ainda mais do que me parecia a princípio. (...) Se fosse nos primeiros dias deste ano, eu poderia dizer que era o pendor de um velho namorado gasto que se comprazia em derreter os olhos através do papel e da solidão, mas não é isso; lá vão as últimas gabolices do temperamento. Agora, quando muito, só me ficaram as tendências estéticas, e deste ponto de vista, é certo que a viúva ainda me leva os olhos, mas só diante deles. Realmente, é um belo pedaço de gente, com uma dose rara de expressão. A carta, porém, dá a tudo grande nota espiritual.

Acredito que D. Carmo sinta essa dama como eu a entendo, mas desta vez o que lhe penetrou mais fundo foi o cumprimento final da carta, as três últimas palavras, anteriores à derradeira de todas, que é o nome: “da sua filhinha Fidélia”. Percebi isto, vendo que ela desceu os olhos ao fim do papel três ou quatro vezes, sem querer acabar de o dobrar e guardar” (24).

Esta cena, documento psicológico ela mesma, deixa ver a alma dos outros, e os móveis de seus sentimentos e olhares, mas somente o faz mediante este afastamento sutil do narrador, “aprendiz de morto” que deixa irem, não se sabe para onde, as “últimas gabolices do temperamento” (25).

Deslocando a visada, para utilizar sem grande cerimônia a análise de um ilustre lingüista, estaríamos, talvez, diante desse formidável *style de l'absence*, definidor de uma literatura que se rendeu à pura descrição (“só me ficaram as tendências estéticas”); literatura de *honnêtes hommes*, enfim:

“Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme” (26).

Aires estará, porventura, ensaiando o limite desta linguagem-equação, não por acaso desenvolvida na forma fragmentária do diário, mantendo-se

perigosamente estacionado diante deste abismo que fascina o escritor: abismo de silêncio diante do vazio humano.

É uma literatura moralista e, assim sendo, desfecha o olhar agudo que se oculta na fimbria do tempo. Tantas vezes a figura do moralista fez par à do anacoreta, e não será tampouco casual se Aires se furta ao bulício do mundo, freqüentando-o como se lá não estivesse completamente, não ao menos com as mesmas paixões e dissimulações dos homens.

Esta, entretanto, é a suprema dissimulação dos moralistas, arma de fino e perigoso manejo. O “namorado gasto” tornou-se puro olhar, capaz de decifrar o sentido algo egoísta daqueles olhos que teimam em descer ao fim do papel, onde encontram as possessivas palavras – “da sua filhinha”. Se é verdade que no gesto nervoso de D. Carmo vaza o amor maternal, ou seu sucedâneo, não é menos verdade que o não acabar de dobrar e guardar o papel sugere a vontade egoísta, aliás comum nos pais, de querer nunca se separar dos filhos. É o que, de fato, a boa senhora gostaria de fazer: manter os noivos aos pés de si.

Suprema dissimulação, porque tudo não passa de uma engenhosa arquitetura, de uma rede discursiva a que nos prendemos, capaz de fixar nosso olhar em pontos exatamente escolhidos pelo narrador, estacionados, estrategicamente, nos interstícios das falas e dos gestos das personagens, onde normalmente vão esconder-se, por desabonadores, os seus reais interesses e desejos. Nestes interstícios, lugar-limite onde reina o silêncio, descansa também o sentido das ações humanas.

* * *

Não tornemos Machado de Assis mais niílista do que é. Aliás, há que se perguntar se há mesmo tal demônio a soprar-lhe aos ouvidos. Quem fala moralista, atendo-se devidamente à etimologia, fala das ações humanas e seu sentido, do que se esconde, finalmente, sob os *costumes* da fala e dos gestos.

Não se trata, aqui, de sugerir tão-somente o resgate de alguma *ética* machadiana, ou de uma crença sua no homem e na humana simpatia, desfalecida esta, de fato, sob o torpor de um discurso envenenado – discurso de moralista. E nem se diga que a crítica, recentemente, visa apenas *resgatar* o velho bruxo das malhas do pessimismo, criando um Machado de Assis todo crente no humano e em seus afetos.

Interessante é que a busca crítica da veracidade (mais até que verossimilhança) das personagens, mediante a ausculta atenta da voz narrativa, em busca de seu foco, aprofunda questões de sentido que, realmente, podem revelar o olhar e a esperança de pessoas quase reais, enquanto, simultaneamente, se desvelam mecanismos históricos de exploração e representação sociais (27).

Assim como não há compreender La Rochefoucauld ou La Bruyère sem seu tempo, Machado de Assis exige, também, uma leitura voltada para os aspectos históricos que informam e conformam sua prosa, no jogo de revelação e ocultamento por meio do qual a própria história é contada (28). Mas, como no caso dos moralistas franceses, compreendê-lo somente será possível, ao que tudo indica, se deixarmos que se cruzem, na folha de papel, olhares distintos, incidindo sobre o singular e o universal, o instantâneo e o eterno.

A música permitiu notar o sentido e a importância de frases aparentemente soltas, mas tão bem amarradas ao tecido do tempo, à República e suas promessas vãs. O apaixonado olhar onírico, que não era deste mundo, topou com a dura realidade da exploração e da dominação, num mundo em que o trabalho sustenta a alegria fátua, mas cheia de significado, dos salões fluminenses.

Resta-nos ainda um sonho, um raro e extremo sonho (29). Ouçamo-lo, e aos seus preâmbulos:

“Parece que a gente Aguiar me vai pegando o gosto de filhos, ou a saudade deles, que é expressão mui engraçada. Vindo agora pela Rua da Glória, dei com sete crianças, meninos e meninas, de vários tamanhos, que iam em linha, presas pelas mãos. A idade, o riso e a viveza chamaram-me a atenção, e eu parei na calçada, a fitá-las. Eram tão graciosas todas, e pareciam tão amigas que entrei a rir de gosto. Nisto ficaria a narração, caso chegasse a escrevê-la, se não fosse o dito de uma delas, uma menina, que me viu rir parado, e disse às suas companheiras:

– Olha aquele moço que está rindo para nós.

Esta palavra me mostrou o que são olhos de crianças. A mim, com estes bigodes brancos e cabelos grisalhos, chamaram-me moço! Provavelmente dão este nome à estatura da pessoa, sem lhe pedir certidão de idade.

Deixei andar as crianças e vim fazendo comigo aquela reflexão. Elas foram saltando, parando, puxando-se à direita e à esquerda, rompendo alguma vez a linha e recosendo-a logo. Não sei onde se dispersaram; sei que daí a dez minutos não vi nenhuma delas, mas outras, só ou em grupos de duas. Algumas destas carregavam trouxas ou cestas, que lhes pesavam à cabeça ou às costas, começando a trabalhar, ao tempo em que as outras não acabavam ainda de rir. Dar-se-á que a não ter carregado nada na meninice devo eu o aspecto de ‘moço’ que as primeiras me acharam agora? Não, não foi isso. A idade dá o mesmo aspecto às cousas; a infância vê naturalmente verde. Também estas, se eu risse, achariam que ‘aquele moço ria para elas’, mas eu ia sério, pensando, acaso doendo-me de as sentir cansadas; elas, não vendo que os meus cabelos brancos deviam ter-lhes o aspecto de pretos, não diziam coisa nenhuma, foram andando e eu também.

Ao chegar à porta de casa dei com o meu criado José, que disse estar ali à minha espera.

– Para quê?

– Para nada; vim esperar V. Ex.^a cá embaixo.

Era mentira; veio distrair as pernas à rua, ou ver passar criadas vizinhas, também necessitadas de distração; mas, como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever, – todos os talentos e virtudes, – preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de jantar.

Dormi pouco, uns vinte minutos, apenas o bastante para sonhar que todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela, faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso. Todas falavam ‘deste moço que ria tanto’. Acordei com fome, lavei-me, vesti-me e vim primeiro escrever isto. Agora vou jantar. Depois, irei provavelmente ao Flamengo” (30).

Le présent d’ordinaire nous blesse, disse-o Pascal (31). E é ferida, aos olhos e ouvidos, qualquer comentário, após as palavras de Machado. Contudo, perdoe-me o leitor, uma vez mais, que é obrigação minha, criticando os textos, aditar-lhes uns tantos comentários. Vá lá.

Não parece que o “legado da nossa miséria”, segundo a expressão defunta de Brás, possa compreender-se sozinho, sem algo que se lhe apresente como contrapeso. Assim como não há jansenismo sem Deus (32), não haverá miséria humana sem enlevamento. A miséria, se ouvirmos Pascal, é fonte paradoxal da grandeza humana. E Machado, a acreditar-se nas palavras dirigidas ao velho amigo Nabuco, não lia as *Pensées* por distração... (33).

Sejamos claros: se há um fundo jansenista, agostiniano, a explicar o pessimismo do criador de Brás Cubas, não é possível compreendê-lo sem, justamente, aquelas “estabilidade” e “perfeição” que sugerem, afinal, não ser esta nossa vida mais que a *falta*, constante e radical, de algo que lá foi e ficou, perdido num tempo ou num lugar ideal. O sonho ainda é, para todos os efeitos, o espaço para o desejo daquilo que se perdeu.

Sigo afirmando, porém, que Machado de Assis se fixa no terreno do *tempo*, podendo ser mui instrutiva sua prosa. Aquelas primeiras e alinhadas crianças, que ele de fato *viu*, causaram-lhe o riso que, depois, se perderia na visão cruel das crianças trabalhadoras. O aguilhão do trabalho infantil, a doer-nos ainda hoje, ganha ali um retrato tão mais pungente quanto se revela em seu contrário, isto é, na anarquia harmônica daquela fila original, a romper-se e recoser-se numa alegria pueril, toda inocência, para os olhos embevecidos de um velho.

Esta, aliás, é a condição mesma da “gente Aguiar”, casal a desejar aquilo que lhes pertence, sem pertencer, aquilo que se distancia e some, no momento mesmo em que parece ganhar-se. Seus filhos postiços se vão, restando-lhes nada, ou quase nada. Nada, aliás, que os consome, na melancolia final da cena do *Memorial*.

Não será casual, tampouco aqui, se as crianças felizes e inocentes, imaculadas ainda pelo trabalho, vão confundir a idade – o *tempo* – do narrador, enquanto as outras, sem a graça das primeiras, se calam, porque se calou este, incapaz de sorrir. A um conselheiro condoído (“... doendo-me de as sentir cansadas...”), a cena desconcerta, tornando-se dura e tosca. A ponto de que, num extremo raras vezes empregado, o narrador diz, não aquilo que vê e é (registro moralista), mas aquilo que deveria ser (registro prescritivo, ético): “elas, não vendo que os meus cabelos brancos *deviam ter-lhes* o aspecto de pretos, não diziam cousa nenhuma, foram andando e eu também” (ênfase minha).

Em seguida, o registro familiar, mergulhando o leitor no universo doméstico de uma certa classe, num certo tempo de nossa história, retorna, cheio de significados, com os negaceios de um criado que opera, maravilhosamente, os elementos de sua própria subordinação (“hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever”). Diálogo “político”, aqui.

O instante seguinte, vinte minutos de sono, encerra a cena porventura mais tocante do livro (34), quando uma indistinção original (“todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela...”) enseja o *congraçamento* (“... faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso”) que, bem analisado, tem sentido... religioso! Tudo *graça* nesta cena, tão mais milagrosa quanto o próprio Aires, decano, torna-se “moço”, finalmente (“Todas falavam ‘deste moço que ria tanto’”).

Mas há que acordar, cair, abandonando o enlevo. É quando o tempo, com suas marcas e ritmo, vem novamente: “Acordei com fome, lavei-me, vesti-me e vim primeiro escrever isto. Agora vou jantar. Depois, irei provavelmente ao Flamengo.” Uma cadeia de acontecimentos prosaicos mergulha o velho, novamente, na faina preguiçosa dos ricos, permitindo que o entrecho prossiga e a trama seja retomada, recosturando-se os fios da história.

Como em caso anterior, a ferida abriu-se, e só o milagre do sonho pôde pensá-la. Bastou, entretanto, que o tempo (a história) entrasse novamente em cena, para que ela voltasse a doer. À leveza daquela roda primitiva, e à beleza da primeira fila de crianças, contrapõe-se o pesado fardo do trabalho fora de hora, quando o riso se consome, cedendo espaço à meditação infinita, perplexa do narrador. *Perplexo*: aquele que deixou-se atravessar pelo golpe...

Final toque de ironia, deste Aires/Machado: “Dar-se-á que a não ter carregado nada na meninice devo eu o aspecto de ‘moço’ que as primeiras me acharam agora?” Antes do conagraçamento, veio a dor partilhada da exclusão. Mas nem a graça final desta vida fácil da personagem (?) pode vencer a violência da cena passada e presente, que o homem é capaz de ver e sentir, no seu semelhante. Grandeza, nascida da miséria.

Acervo Casa Rui Barbosa RJ



Machado de Assis (1839-1908), ainda jovem

Notas

- 1 Blaise Pascal. Le mémorial, Pensées, éd. Philippe Sellier, 742, in Jean Lafond (dir.). *Moralistes du XVII^e siècle*. Paris, Robert Laffont, 1992, p. 564. “A la mort de Pascal, on trouva dans la doublure de son pourpoint un petit parchemin plié, et dans ce parchemin une feuille de papier. Sur chacun de ces deux supports figurait à peu près le même texte, autographe, trace d’une intense expérience religieuse. Gilberte [irmã de Blaise] et ses amis convinrent qu’il s’agissait là d’une sorte de ‘*Mémorial*, qu’il gardait très soigneusement pour conserver le souvenir d’une chose qu’il voulait avoir toujours présente à ses yeux et à son esprit, puisque depuis huit ans il prenait soin de le coudre et découdre à mesure qu’il changeait d’habits’. L’autographe sur parchemin est perdu, mais il en subsiste une copie figurée effectuée vers 1692 par Louis Périer et insérée maintenant en tête du Recueil original.” *Id.*, p. 1132. Veja-se, ainda, Dominique Descostes, Chronologie, in Blaise Pascal, *Pensées*. Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 8.
- 2 Joaquim Maria Machado de Assis. Memorial de Aires, *Obra completa*. Afrânio Coutinho (org.), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 1155.
- 3 Blaise Pascal. Le mémorial, *op. cit.*
- 4 Joaquim Maria Machado de Assis. Memorial de Aires, *op. cit.*, p. 1186.
- 5 Saint Augustin. La musique, trad. Jean-Louis Dumas, in Lucien Jerphagnon (ed.), *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, p. 553-730. Veja-se, também, a “Notice” sobre estes livros: Jean-Louis Dumas. Notice, in Saint Augustin, La musique, *op. cit.*, p. 1330-1332.
- 6 Saint Augustin. La musique, *op. cit.*, Livre VI, p. 680-730.
- 7 Em sua monumental tese, Henri-Irénée Marrou sugere a gravidade do equívoco desta transliteração, que toma a *musica*, como a compreenderia santo Agostinho em seus livros, pela nossa moderna concepção de um fenômeno estético: “Qu’est-ce en effet pour nous que la musique? C’est une activité artistique, esthétique. Or pour Augustin, la *musica* est une science mathématique au même titre que l’arithmétique ou la géométrie. Il y a là un fait curieux et qui mérite réflexion. (...) la *musica* n’est pas notre art, c’est une *scientia*, un faisceau organisé de connaissances rationnelles. D’un mot saint Augustin définit son objet; c’est ce que nous appelons la théorie musicale, la connaissance abstraite des lois qui régissent la mélodie. Conformément à une division classique, elle comprend deux parties: la *rythmique* et l’*harmonique*, ce que nos physiciens appellent *acoustique*, c’est-à-dire la théorie des intervalles et des modes...” Henri-Irénée Marrou. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris, de Boccard, 1983 [1938], p. 197-200.
- 8 Saint Augustin. La musique, *op. cit.*, p. 574.
- 9 *Id.*, p. 578.
- 10 Nietzsche, comentando os pitagóricos: “A música, com efeito, é o melhor exemplo do que queriam dizer os pitagóricos. A música, como tal, só existe em nossos nervos

e em nosso cérebro; fora de nós ou em si mesma (no sentido de Locke), compõe-se somente de relações numéricas quanto ao ritmo, se se trata de sua quantidade, e quanto à tonalidade, se se trata de sua qualidade, conforme se considere o elemento harmônico ou o elemento rítmico. No mesmo sentido, poder-se-ia exprimir o ser do universo, do qual a música é, pelo menos em certo sentido, a imagem, exclusivamente com o auxílio de números. E tal é, estritamente, o domínio da química e das ciências naturais. Trata-se de encontrar fórmulas matemáticas para as forças absolutamente impenetráveis. Nossa ciência é, nesse sentido, pitagórica. (...) A contribuição original dos pitagóricos é, pois, uma invenção extremamente importante: a significação do número e, portanto, a possibilidade de uma investigação exata em física. Nos outros sistemas de física, tratava-se sempre de elementos e de sua combinação. As qualidades nasciam por combinação ou por dissociação; agora, enfim, afirma-se que as qualidades residem na diversidade das proporções. Mas esse pressentimento estava ainda longe da aplicação exata. Contentou-se, provisoriamente, com analogias fantasiosas.” Friedrich Nietzsche. O nascimento da Filosofia na época da tragédia grega, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, in *Os pré-socráticos*, José Cavalcante de Souza (org.), col. Os pensadores. São Paulo, Abril, 1973, p. 62. A música e o “ser do universo”, eis uma idéia desenvolvida com brio e paixão por uma ilustre resistente; Simone Weil, já no passado século XX, em seus mais tristes anos, dizia, tomada pela força *déchirante* do espírito jansenista: “Dieu (...) a créé des êtres capables d’amour à toutes les distances possibles. Lui-même est allé, parce que nul autre ne pouvait le faire, à la distance maximum, la distance infinie. Cette distance infinie entre Dieu et Dieu, déchirement suprême, douleur dont aucune autre n’approche, merveille de l’amour, c’est la crucifixion. Rien ne peut être plus loin de Dieu que ce qui a été fait malédiction. Ce déchirement par-dessus lequel l’amour suprême met le lien de la suprême union résonne perpétuellement à travers l’univers, au fond du silence, comme deux notes séparées et fondues, comme une harmonie pure et déchirante. C’est cela la Parole de Dieu. La création tout entière n’en est que la vibration. Quand la musique humaine dans sa plus grande pureté nous perce l’âme, c’est cela que nous entendons à travers elle. Quand nous avons appris à entendre le silence, c’est cela que nous saisissons, plus distinctement, à travers lui.” Simone Weil, *L’amour de Dieu et le malheur* [1942], in *Œuvres*. Florence de Lussy (ed.), Paris, Gallimard, 1999, p. 697.

- 11 Joaquim M. Machado de Assis. Esaú e Jacó, *Obra completa, op. cit.*, v. 1, p. 1036-1037.
- 12 Talvez não estejamos, aqui, distantes do recurso narrativo tantas vezes detectado pela crítica, de um “apequenamento” das referências ideológicas ou textuais com que lida o narrador, o que geraria inúmeros e desconcertantes efeitos de deslocamento, mergulhando as personagens – e o leitor – num complexo jogo de relativizações e revitalizações dos referenciais tradicionais desta singular literatura. Penso especialmente nos trabalhos seminais de Roberto Schwarz, mas também, no que toca à complexa rede intertextual em que se enreda o leitor de Machado, nos trabalhos de Gilberto Pinheiro Passos.
- 13 *Apud* Lorenzo Mammi. *Canticum Novum*. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. *Estudos Avançados*, v. 14, n. 38, p. 349, jan./abr. 2000.

- 14 Conf. X, VI, 8. Saint Augustin. *Confessions*, trad. Arnould d'Andilly. Paris, Gallimard, 1993, p. 339-340. A tradução clássica de Arnould d'Andilly, oriunda do meio de Port-Royal, é a versão que possuía Machado de Assis em sua biblioteca particular. Cf. Jean-Michel Massa. La bibliothèque de Machado de Assis. *Revista do Livro*, 21-22, p. 205, mar./jun. 1961.
- 15 “Husserl admet certes que la fonction à laquelle est ‘originellement appelée’ l’expression est la communication (§ 7). Et pourtant l’expression n’est jamais purement elle-même tant qu’elle remplit cette fonction d’origine. C’est seulement quand la communication est suspendue que la pure expressivité peut apparaître”. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998 [1967], p. 41.
- 16 Conf. XI, VI, 8. “Mais de quelle sorte avez-vous parlé, lorsque vous avez créé le monde? A-ce été en la même manière que vous fîtes entendre du haut des nues cette voix qui dit: ‘C’est là mon fils bien-aimé?’ Car cette voix fut formée, et elle ne dura qu’un certain temps: elle commença, et elle finit; chacune de ses syllabes résonna dans l’air, et puis elles passèrent toutes, la seconde après la première, la troisième après la seconde, et toutes les autres ensuite, jusqu’à ce que la dernière eût été entendue, et que le silence eût succédé à cette dernière; ce qui fait clairement connaître que le mouvement temporel d’une créature servant à votre éternelle volonté a exprimé ces paroles. C’est pourquoi ces mêmes paroles qui n’ont été que passagères, ayant été rapportées par les oreilles du corps à l’âme, qui est intelligente, et qui tient les oreilles de son esprit attentives à écouter votre parole éternelle, elles les a comparées avec votre Verbe divin, avec cette parole ineffable que vous produisez dans un éternel silence, et a dit: ‘Il y a une grande et très grande différence entre l’un et l’autre. Car ces paroles passagères sont beaucoup au-dessous de moi, et ne sont pas même, puisqu’elles passent et qu’elles s’enfuient; au lieu que la parole de mon Seigneur et de mon Dieu est infiniment élevée au-dessus de moi et subsiste éternellement’.” *Confessions*, *op. cit.*, p. 412-413.
- 17 Conf. XI, XXVIII, 37. “... qui pourrait nier que le temps présent n’a point d’étendue, puisqu’il passe en un moment? et toutefois notre attention demeure, et c’est par elle que ce qui n’est pas encore se hâte d’arriver pour n’être plus. Ainsi le temps à venir ne se peut pas dire être long: mais un long temps à venir n’est autre chose qu’une longue attente du temps futur. Il n’y a point aussi de long temps passé, puisqu’il n’est plus: mais un long temps passé n’est autre chose qu’un long souvenir du temps passé.” *Id.*, p. 441-442.
- 18 “A lembrança que se faz plena de elementos literários é fruto de um tempo específico de leituras várias e, de forma paradoxal, um dos meios de se resguardar da sua passagem inexorável. Em vão se luta contra o inelutável, mas a tentativa utópica persiste: via literatura, o homem busca metonimicamente persistir, incorporando-se ao momento de leituras das gerações vindouras e permitindo-se, desse modo, superar – ainda que sob o signo do provisório – a clausura da época.” Cf. Gilberto Pinheiro Passos, *As sugestões do conselheiro. A França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo, Ática, 1996, p. 112.

- 19 “... tout changement provoque par nature un déplacement, et c’est dans le temps que tout naît et périt; c’est pourquoi certains le disaient très sage, mais le Pythagoricien Paron très ignorant, parce qu’en lui on oublie; et c’est lui qui a raison. Il est donc clair qu’il sera en soi davantage cause de périssement que de génération, comme on l’a déjà dit précédemment (car le changement est en soi cause de déplacement), et par accident cause de génération et d’être. Un indice suffisant en est que rien ne naît sans être mû d’une certaine manière et sans agir, mais qu’une chose peut périr sans être mue. Et c’est surtout ce périssement que nous avons l’habitude de dire sous l’effet du temps. En réalité, le temps ne le produit pas non plus, mais il arrive que ce changement-là aussi advient dans le temps.” Cf. Aristóteles. *Física*, IV, 13. *La physique*, trad. A. Stevens. Paris, Vrin, 1999, p. 192-193.
- 20 Cf. Augusto Meyer. Da sensualidade na obra de Machado, *À sombra da estante*. São Paulo, José Olympio, 1947, p. 37.
- 21 Joaquim Maria Machado de Assis. Memorial de Aires, *op. cit.*, p. 1121-1122.
- 22 *Id.*, p. 1108.
- 23 Blaise Pascal. Pensées, 145, *op. cit.*, p. 351.
- 24 Joaquim Maria Machado de Assis. Memorial de Aires, *op. cit.*, p. 1130-1131.
- 25 “Aprendiz de morto” é expressão tomada a José Paulo Paes. Cf. José Paulo Paes. Um aprendiz de morto, *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 13-36.
- 26 Roland Barthes. L’écriture et le silence, *Le degré zéro de l’écriture*. Paris, Seuil, 1995, p. 111.
- 27 Desta forma, este ensaio de interpretação busca desenvolver o mote cantado por Alfredo Bosi, em seu mais recente ensaio (“... esse exercício constante de atenuar e compensar não o leva [ao escritor] ao grau zero da indiferenciação moral, como poderia supor uma leitura programadamente niilista, mais machadiana do que o próprio Machado”), procurando, a partir daí, sondar as vozes surdas e os momentos de arrebatamento que adensam o sentido da experiência concreta, que a prosa de Aires logra trazer, tão viva, às vistas e aos ouvidos do leitor do *Memorial*. Leia-se Alfredo Bosi. O enigma do olhar, *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999, p. 9-72.
- 28 Referindo-se às vozes dos subordinados, e à dissimulação operada pelo discurso, quando se trata de escavar os espaços de liberdade numa sociedade paternalista, Sidney Chalhoub lembra-se de personagens como Helena, Luís Garcia e Capitu, todos a “afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial. Tratava-se de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência mesmo quando roía-lhe os alicerces. Arte de sobrevivência em meio à tirania e à violência, exercida no centro do perigo, tal discurso político dos dominados envolvia a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando criativamente – e reforçando, ao menos aparentemente – os rituais associados à própria subordinação. Tratava-se da produção de um outro texto, contratexto, que se revelava nas entrelinhas (mas não a qualquer observador), na piada talvez ingênua, no dito chistoso, na

ambivalência das palavras, na ambigüidade da intenção. Essa era a arte do diálogo em Machado de Assis.” Sidney Chalhoub. Diálogos políticos em Machado de Assis, *in* Sidney Chalhoub & Leonardo Affonso de Miranda Pereira (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. São Paulo, Nova Fronteira, 1998, p. 99. Conquanto o historiador refira-se, especificamente, aos “diálogos políticos”, parece bastante razoável supor que a ambivalência e a ambigüidade sejam uma arma empunhada também por um conselheiro Aires que, longe de qualquer resistência ou felonía à sua classe, é um eterno subordinado (embora privilegiado) e, assim sendo, opera também a arte da dissimulação dos diálogos, fazendo vir à tona elementos que desvelam a lógica e os sentidos da dominação, de que ele, aliás, é um agente, ainda que sua altivez se tempere com a bonomia própria dos diplomatas. De qualquer maneira, não estaríamos demasiado distantes, talvez, daquilo que Gilberto Passos chamou de uma “poética diplomática”. Cf. Gilberto Pinheiro Passos. *As sugestões do conselheiro*, *op. cit.*, p. 138-149.

- 29 “Pelo meio reconhecemos o perfeito diplomata; mas é pelos extremos, pelos raros extremos, que vislumbramos o homem.” Alfredo Bosi, Uma figura machadiana, *Machado de Assis: o enigma do olhar*, *op. cit.*, p. 143.
- 30 Joaquim Maria Machado de Assis. Memorial de Aires, *op. cit.*, p. 1148.
- 31 “Que chacun examine ses pensées, il les trouvera toutes occupées au passé ou à l’avenir. Nous ne pensons presque point au présent, et si nous y pensons, ce n’est que pour en prendre la lumière pour disposer de l’avenir. Le présent n’est jamais notre fin. Le passé et le présent sont nos moyens, le seul avenir est notre fin. Ainsi nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre, et nous disposant à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais.” Blaise Pascal. *Pensées*, 80, *op. cit.*, p. 337.
- 32 A estranhíssima expressão é de Afrânio Coutinho, no único trabalho alentado que conheço sobre a influência pascalina em Machado de Assis. Cf. Afrânio Coutinho. ‘A filosofia de Machado de Assis’, *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Bom caminho de pesquisa seria buscar a influência mais larga do moralismo clássico francês sobre a obra machadiana (aí compreendido, evidentemente, o filtro posterior de Schopenhauer), atentando, então, para a interessante proximidade entre esse abstruso conceito – “jansenismo sem Deus” – e o “jansenismo laicizado” com que Jean Lafond, o mais importante crítico de La Rochefoucauld, procura entender o autor das *Réflexions ou sentences et maximes morales*. Cf. Jean Lafond. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris, Klincksieck, 1986. Idéia, este jansenismo laicizado, talvez anunciada já na crítica oitocentista de Sainte-Beuve, que o vê, a La Rochefoucauld, como este “observador positivo” que, como Hobbes ou Maquiavel, fita a natureza humana em seu decaído estado. Veja-se Charles-Augustin Sainte-Beuve. *Port-Royal*. Numérisation BnF da edição de Paris, INaLF, 1961 (reprodução da edição de Paris, Hachette, 1860), v. III, p. 170 (<http://gallica.bnf.fr/>).
- 33 Comentando, com seu querido Nabuco, o livro de aforismos que este publicara (*Pensées détachées et souvenirs*), Machado de Assis, em carta de agosto de 1906,

escrevia-lhe: “... Desde cedo, li muito Pascal, para não citar mais que este, e afirmo-lhe que não foi por distração. Ainda hoje quando torno a tais leituras, e me consolo no desconsolo do *Ecclesiastes*, acho-lhes o mesmo sabor de outrora. Se alguma vez me sucede discordar do que leio, sempre agradeço a maneira por que acho expresso o desacordo.” Joaquim Maria Machado de Assis. *Crítica*, [36], *Obra completa*, *op. cit.*, v. 3, p. 939.

- 34 “Um momento a razão cedeu. Faz lembrar aquela lágrima de La Rochefoucauld, certa vez em face de um ato de grandeza da alma, e que Sainte-Beuve chamou de uma homenagem muda rendida à natureza humana, por quem não tinha sido generoso para com ela.” Cf. Afrânio Coutinho, *A filosofia de Machado de Assis*, *op. cit.*, p. 140.

RESUMO – NESTE artigo pretende-se sondar o foco narrativo do último romance de Machado de Assis, o *Memorial de Aires*, utilizando-se para tanto alguns textos de santo Agostinho e Pascal, sugerindo que a voz do Conselheiro Aires resulta de uma espécie de simulação de afastamento do mundo sensitivo. Paradoxalmente, o distanciamento permite a escuta aguda do que vai no tempo, isto é, na história, num movimento de aproximação e recuo que a matriz agostiniana pode ajudar a compreender.

ABSTRACT – IN THIS paper there is an attempt at detecting the narrator’s voice in the *Memorial de Aires*, last Machado de Assis’ romance. Using Saint Augustine and Pascal’s texts, we realize that this voice is a result of a particular simulation, as the “Conselheiro” should keep off the sensuous world. Paradoxically, keeping his distance from the world makes it possible to listen to time’s melody in history, through a movement that the Augustinian references can help us to understand.

Pedro Meira Monteiro é doutor em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. É autor de *A queda do aventureiro* (Editora da Unicamp, 1999).